

# L'ÉVOLUTION DU CINÉMA D'ANIMATION ROUMAIN (1951 — 1977)

George Littera

« *La deuxième vague de pionniers* ». La nouvelle histoire du cinéma d'animation roumain commence en 1951, lorsque Ion Popescu-Gopo réalise *Răţoiul neascultător* (Le Caneton désobéissant) et *Albina şi porumbelul* (L'Abeille et la colombe), deux dessins animés (noir et blanc) pour les enfants. Un an après, Gopo donne le premier dessin animé roumain en couleurs (*Doi iepuraşi* — Deux petits lapins), et Bob Călinescu son premier film de marionnettes (*Vulpea păcălită* — Le Renard attrapé). En 1955, les expériences de Olimp Vărăşteanu ouvrent la voie aux films de papiers animés (*Păţania unui vulpoi* — Les Aventures d'un renard — et *Vulpoiul campion* — Le Renard champion). Dans un espace de temps assez bref fut créée (en 1951) une section spécialisée dans la production des films d'animation, dans le cadre du studio « Bucureşti », furent solutionnées les difficultés tenant à la dotation technique ainsi que les problèmes — non moins urgents — concernant la qualification des cadres et la constitution d'un groupe de réalisateurs (parmi lesquels figurent Constantin Popescu, Pascal Rădulescu, Iulian Hermeneanu, Matty Aslan, Jean Moraru, George Sibianu, Liviu Ghigori), ce qui permit le développement d'une production rythmique, systématique.

Ce qu'on a nommé « la deuxième vague de pionniers » de notre cinéma d'animation compte, en premier lieu, comme une étape de transition de la production artisanale à l'industrie, comme l'étape d'un effort soutenu de liquidation de la discontinuité dans l'exercice technique et esthétique. Cependant, la plupart des films de ce moment, dont on ne saurait nier la contribution au progrès des cinéastes dans la voie du professionnalisme, ne présentent plus aujourd'hui qu'un intérêt d'ordre historique. Destinée exclusivement aux enfants, axée sur la fable et les historiettes didactiques, pratiquant avec prédilection le zoomorphisme (imité sur une large échelle, le modèle disneyen conserve rarement la grâce originaire), l'animation de la première moitié des années 50 porte visiblement les signes inhérents aux expériences de début, depuis la tendance à l'imitation à la gaucherie technique. « Dominé encore par l'obsession de l'assimilation du métier, qu'une con-

ception naturaliste de l'animation tenait pour maître souverain de l'imitation du geste humain, dominé par une conception du scénario soi-disant „littéraire”, en réalité moralisateur et schématique, contrédisant souvent par sa substance même les caractéristiques spécifiques du genre — la réduction à l'essentiel, la dynamique, la concision —, tributaire à un goût plastique rétrograde, égalisateur et aplatisant (symptomatique est le fait qu'en ces premières années l'animation n'attire aucun de nos artistes plasticiens de marque), l'ensemble de l'animation roumaine de l'époque nous apparaît assez monotone », notait B. T. Ripeanu<sup>1</sup>. Les tentatives de disloquer cette uniformité, les efforts d'innover ne font pourtant pas défaut. Avec *Marinică* (1954) et *Şurubul lui Marinică* (Le Boulon de Marinică, 1955), Ion Popescu-Gopo abandonne le modèle animalier et fait sortir le dessin animé du domaine traditionnel de la fable, pour l'orienter vers la problématique d'actualité et la satire de mœurs; même s'il demeure encore prisonnier des imitations plates de la nature, le réalisateur réussit néanmoins, de temps à autre, à dépasser la simple caricature animée, à imprimer un rythme alerte au récit visuel et une nuance incisive au gag. Dans le domaine du film de marionnettes, les essais de Bob Călinescu s'inscrivent comme des réussites partielles : *Domnul Goe* (Monsieur Goe) — il s'agit d'un fameux personnage de Ion Luca Caragiale — (1956) misait sur le pittoresque, offrant une re-

constitution minutieuse de l'ambiance de l'époque, une précision du détail scénographique qui évoque les films de Jean Georgescu tirés des œuvres de Caragiale ; inspiré de la poésie de Goethe et du poème symphonique de Paul Dukas, *Ucniucul vrăjitor* (L'Apprenti sorcier, 1957) relève les mêmes qualités d'atmosphère (Călinescu y reconstitue le climat du conte gothique) et un souci plus accentué pour le dynamisme (« la danse des deux balais » est animée avec un sens aigu des correspondances entre l'art plastique et musique) ; dans *Cîntecul tractoarelor* (La Chanson des tracteurs, 1959) les poupées acquièrent une grande variété d'expression et leurs mouvements sont plus fluides.

*L'univers poétique de Gopo.* Apparition explosive mais point météorique, car elle avait été préparée par les accumulations opérées dans les films réalisés jusqu'en 1957 par le cinéaste, *Scurtă istorie* (Brève histoire) représente l'acte de naissance d'un auteur de films dans l'acception plénière du mot, le seul qu'allait compter, pendant une bonne période de temps, le cinéma roumain d'animation. Avec le dessin animé de Ion Popescu-Gopo, l'idéal du message poétique original et de la mythologie personnelle, la capacité de maîtriser le langage spécifique, le style organiquement constitué, l'abandon du caractère provincial et l'harmonisation des recherches autochtones avec les expériences vives, fécondes, entreprises sur le plan mondial, deviennent réalité.

Suivi de *Șapte arte* (Sept Arts, 1958), *Homo sapiens*, (1960) et *Allo! Hallo* (1962), *Scurtă istorie* vient nous proposer une nouvelle façon de comprendre le rôle et les possibilités expressives de l'animation, en l'orientant vers le lyrisme philosophique et les amples généralisations de nature poétique. Gopo apporte le goût de la synthèse : la tétralogie est, en son ensemble, une vue à la fois rétrospective et prospective sur l'évolution de notre civilisation, une réflexion sur la soif de connaissance humaine, un essai sur la vocation exploratrice et transformatrice de l'homme. Luttant aussi bien contre les forces déchainées de la nature et contre ses propres inerties, messenger de la paix et de la concorde universelle, mélange de sagesse et d'ingénuité, de gravité et d'exubérance ludique, de bonhomie et d'humour, attachant par sa cordialité, par l'air familier qui censure en

permanence la solennité et l'empêche de glisser dans la rhétorique, poétique et prosaïque, le petit bonhomme nous apparaît comme une tendre métaphore de l'humanité de l'homme. Dépasant le prétexte initial (« l'histoire de l'humanité » dans *Scurtă istorie*, l'histoire de l'apparition des arts, des inventions et des moyens de communication dans les autres pièces de la tétralogie—type de prétexte narratif exploité aussi par John Halas dans *The History of the Cinema*, 1956), l'ennoblissant, s'élevant du particulier au général et, imperceptiblement, de l'immédiat à l'éternel, la méditation de Gopo condense ses significations dans quelques symboles-pivot, autour desquels s'organise tout le champ sémantique des films : la fleur plantée partout (*Scurtă istorie*), le sourire que le petit bonhomme va ajouter à la figure incisée sur une paroi en roche (*Șapte arte*), la flamme portée sur les sommets des montagnes, telle un flambeau, et illuminant de là la planète (*Homo sapiens*). Le sens du lapidaire et la capacité de réduire à l'essence définissent par excellence la poétique de l'auteur. C'est ce qu'a remarqué, dans l'un de ses essais, Victor Iliu : « En vertu du laconisme et du caractère synthétisant de l'image artistique (de la métaphore visuelle ou du symbole, quand ils sont présents), résultant d'une extrême simplification (et non d'une stylisation car toute stylisation aboutit, volontairement ou involontairement, au genre décoratif, ce qui n'est pas le cas ici), Gopo élimine tout ce qui est non pas superflu, c'est-à-dire les ornements, les paraphrases, le baroque, les notes, les harmoniques, mais tout ce qui n'a pas de rapport avec son idée. Pourtant son image n'est pas simple, mais synthétique, ce qui n'est pas pareil. Sa puissance synthétisante est identique à la concentration d'énergie du noyau de l'atome, à la matière première soumise à un maximum de concentration. Il élimine l'espace intermédiaire, le vide fonctionnel entre les éléments qui composent son univers poétique. Mais ce qu'il élimine se réfléchit et se diversifie dans l'esprit du spectateur à travers la mystérieuse résonance de l'art supérieur, à l'instar du rayon blanc de lumière à travers le prisme de cristal »<sup>2</sup>. La capacité de sublimation expressive à laquelle faisait allusion Iliu s'avère également au niveau de l'écriture audio-visuelle pratiquée par

le cinéaste, tellement éloignée du naturalisme figuratif et sonore des débuts de notre cinéma d'animation. Une fois de plus, Gopo s'oppose à la tradition disneyenne et au « disneyanisme » : par le refus délibéré du faste et de l'ornement visuel, par la recherche de la neutralité chromatique du décor et la limitation du nombre des couleurs utilisées, par un graphisme énergique et économique, qui nous fait penser parfois à la rapidité des lignes de Cohl.

Au cours de la dernière décennie, l'évolution de Gopo enregistre de grandes oscillations qualitatives. S'abandonnant à la formule qui a assuré son succès, s'autopastichant en dernière instance, le cinéaste ne dépasse pas, parfois, l'invention stéréotypée et l'académisme plastique ; auxquels s'ajoute, dans *Eu + Eu = Eu* (Moi + Moi = Moi) (1969) et dans *Clepsidra* (La Clepsydre, 1972), la prolixité. Un certain instinct des recherches demeure, néanmoins, vivant. En expérimentant une structure cinématographique basée sur « une action dynamique, une historiette brève et éloquente, ressemblant à un proverbe que le spectateur devra développer en analysant tous les sens », définition donnée par le réalisateur lui-même au film-pilule<sup>3</sup>, les deux séries de *Pilules* (1966 – 1967) sont de modeste valeur mais « ont leur importance — écrit Gianni Rondolino dans une histoire de l'animation mondiale — car elles anticipent la longue série des minifilms que produira, quelques années plus tard, avec des résultats visiblement meilleurs, le *Zagreb Film*<sup>4</sup> ; Gopo — ajouterions-nous — tout comme Vlado Kristl, praticien et théoricien des ainsi nommés « Sekundenfilme », Paul Campany et Max Massimino Garnier, s'inscrit dans une tendance plus largement répandue dans l'animation d'aujourd'hui. La nouveauté plastique proposée par *Sărutări* (Baisers, 1969) n'est que l'accentuation de la sévère conception sur la couleur existante dans la tétralogie ; en animant des silhouettes noires sur fond bleu, en n'utilisant que deux couleurs, le réalisateur affirme une fois de plus sa préférence pour une gamme chromatique simple. Représentant l'un des films les plus unitaires réalisés par Gopo dans les années 70, *Infinit* (Infini, 1977) retrouve la prodigieuse invention poétique d'autrefois, comme cela arrive dans la séquence finale : pris dans un continuuel mouvement

en spirale, d'ployé dans l'espace cosmique, le petit bonhomme croît et décroît tour à tour jusqu'à atteindre la position fœtale, il se recroqueville et s'allonge, renaissant à l'infini, dans une infinie dégringolade à travers les astres.

*Les expériences de Bob Călinescu.* Utilisant les poupées (*Rapsodie în lemn* — Rhapsodie en bois, 1960, *Metamorfoze* — Métamorphoses, 1961), les papiers animés (*Balada meșterilor* — La Ballade des maîtres, *Cuiul* — Le Clou, 1963), les objets (*Glumă nouă cu fier vechi* — Nouvelle plaisanterie à partir de vieille ferraille, 1964), traversés d'une onde discrète d'humour ou de poésie, les films réalisés par Bob Călinescu au début des années 60 représentent dans l'évolution du cinéaste le moment du saut qualitatif. Animé d'une curiosité technique toujours en éveil, hostile à la formule unique, Bob Călinescu est — avant tout — un expérimentateur ; la ferveur des recherches (pas toujours doublée de la rigueur culturelle nécessaire), l'extrême diversité des préoccupations, le singularisent parmi les autres animateurs roumains. Le cinéaste s'exerce dans presque toutes les techniques, depuis le film de poupées combiné avec des acteurs jusqu'à la peinture sous la caméra ; il cultive la fable et le conte de fées, la parabole et la parodie, le film satirique et le film lyrique ; il recourt, parmi les premiers, aux suggestions du folklore, étant aussi l'un des premiers à fructifier l'expérience de la littérature contemporaine pour enfants, depuis Cicerone Theodorescu à Octav Pancu-Iași ; il s'adresse à notre littérature classique (Alexandrescu, Caragiale, Arghezi) ainsi qu'au patrimoine littéraire universel (Goethe, Shakespeare) ; il cherche les équivalences cinématographiques de la musique (Dukas, Beethoven, Rossini), récupère les techniques des artisans populaires. Se consacrant dès le début à l'animation à trois dimensions, le cinéaste interroge avec la même ténacité les possibilités expressives des matériaux les plus divers : dans *Rapsodie în lemn*, les poupées naissent sous le regard du spectateur des brindilles patiemment dégrossies par la main de l'artiste ; c'est encore aux poupées en bois sculptées en style populaire que recourt *Metamorfoze*, autre tentative d'interpréter le motif folklorique ; *Romeo și Julieta* (Roméo et Juliette, 1968) exploite la transparence féerique des blocs de sel (dont ont pris forme les deux hé-

ros) et la sombre matérialité de la pierre (utilisée pour les autres personnages et pour les ambiances, afin de suggérer tout un univers hostile); *Glumă nouă cu fier vechi* anime des objets d'usage domestique; dans *Orga* (L'Orgue, 1969), les objets animés sont les tuyaux d'orgue et les sculptures en bois des paysans roumains, les uns comme les autres d'une savante géométrie. Toute cette effervescence et même « dispersion » des préoccupations du cinéaste n'exclut pas pour autant une certaine cohérence du projet expressif : au-delà de leur caractère expérimental, les films de Bob Călinescu trouvent leur dénominateur commun dans les formes vivantes et fluides du mouvement des volumes, dans la précision du rythme cinématographique.

*Nouvelles recherches.* Après 1960, l'histoire du film roumain d'animation ne saurait plus se réduire, comme par le passé, à l'histoire personnelle, à l'évolution des deux réalisateurs consacrés — Ion Popescu-Gopo et Bob Călinescu. Au cours des quinze dernières années les progrès enregistrés par les cinéastes dans la direction du professionnalisme, l'affirmation de nouvelles individualités créatrices, la tendance vers la diversification stylistique modifient sensiblement le paysage de l'animation roumaine, indiquant son entrée en une nouvelle étape de recherches.

Lent, avec un déroulement capricieux, le processus de maturation professionnelle enregistre un premier moment notable, une pulsation plus vive en 1960—1965. Outre les essais de Bob Călinescu que nous venons de mentionner, se détachent à présent de l'ensemble de la production une poignée de films portant la signature de Constantin Popescu, Iulian Hermeneanu, Nell Cobar et Olimp Vărășteanu. En bonne tradition disneyenne, Constantin Popescu restitue au dessin animé pour les enfants la grâce exquise de la ligne et de la couleur (*Căciulița cu ciuc roșu* — Le Bonnet à pompon rouge, 1963). De même que dans *Alfabetul* (L'Alphabet, 1958), suggéré par les dessins de Tonitza, Iulian Hermeneanu fait preuve d'ingéniosité dans *Două creioane* (Deux crayons, 1965), où le prétexte narratif — les chicanes que se font réciproquement, en dessinant des mondes adverses, deux crayons colorés — permettent un mouvement libre et espiègle de l'imagination. Chez Nell Cobar il y a une note de gentil humour

(*Mitică*, 1963, réalisé en collaboration avec I. Hermeneanu; *Băiețelul care face totul pe jumătate* — Le Garçonnet qui ne faisait les choses qu'à moitié, 1964). Après *Made in Africa* (1961), virulent pamphlet anticolonialiste, Olimp Vărășteanu donne *Cearța* (La Querelle, 1962) et *Cotidiene* (Histoires quotidiennes, 1964), incursions dans l'existence quotidienne ne manquant ni de lyrisme, ni d'une pointe d'ironie. Sans nourrir de grandes ambitions, sans ouvrir des horizons nouveaux, mais dépassant nettement le niveau de l'exercice courant à l'époque, ces films contribuent à élever la production moyenne à un degré supérieur et apportent, parfois, la promesse d'un accent personnel (*Cotidiene*, par exemple).

La création, en 1964, d'un studio spécialisé vient offrir au cinéma roumain d'animation de nouvelles chances de développement et fixer le cadre institutionnel d'une vie plus complexe et plus active, dont il avait besoin. Deux ans plus tard, l'organisation à Mamaia du premier Festival international d'animation, moment d'évaluation de l'expérience accumulée et, pas en moindre mesure, de confrontation avec les tendances actuelles de l'animation mondiale, constituera un stimulant réel pour les animateurs roumains.

Au cours de tout cet intervalle et des années suivantes, la production de « Anima » enregistre une série de phénomènes ayant des conséquences plus ou moins directes dans la bataille livrée pour acquérir une physionomie propre : le nombre sensiblement accru des films (21 films par an en moyenne, après 1964; 24 — après 1968); l'afflux de jeunes réalisateurs (parmi les débutants nous trouvons Sabin Bălașa, Ion Truică, Adrian Petringenaru, Laurențiu Sirbu, Victor Antonescu, Mihai Bădică, Virgil Mocanu, Luminița Cazacu, Eduard Sasu, Liana Petruțiu, Zaharia Buzea); l'intérêt éveillé parmi les artistes plasticiens, qui viennent élargir le cercle des collaborateurs (rappelons Benedict Gănescu, Firu Dumitrescu, Geta Brătescu, Carolina Iacob, Traian Brădean, plusieurs d'entre eux devenant par la suite des réalisateurs); la diversification des techniques (peinture sous la caméra chez Sabin Bălașa, modelage sous la caméra chez Mihai Bădică); l'initiation des coproductions avec l'étranger (parmi les partenaires figurant des firmes d'Italie et de France); la réalisation de longs-

métrages (*Poveștile piticului Bimbo* — Les contes du nain Bimbo — réalisé en 1971 par Badea Artin, Horia Ștefănescu, Victor Antonescu et Eduard Sasu, d'après les fables de La Fontaine).

Il suffit d'un coup d'œil pour se rendre compte qu'au cours de la dernière décennie l'animation a élargi son aire de préoccupations, qu'un effort soutenu en vue d'une individualisation stylistique, une certaine ouverture vers le nouveau s'y font jour. Les recherches des cinéastes de « Anima film » s'inscrivent à présent, avec plus de cohérence, dans quelques grandes directions.

La première cultive l'essai sur des thèmes philosophiques et moraux. La métaphore, la parabole, l'allégorie, le langage ésope y trouvent de nombreuses expérimentations. Depuis *Picătura* (La Goutte, 1966) à *Odă* (Ode, 1976), les films de Sabin Bălașa sont une permanente reprise du motif cosmogonique et sociologique. Avec un dessin épuré, nerveux, *Mimetism* (Mimétisme, 1966) de George Sibianu est une réflexion acide sur l'existence quotidienne menacée de stéréotypie, sur le pouvoir insidieux du cliché, sur le mimétisme comme incarnation de l'esprit grégaire. *Sărutări* (Baisers) exalte, à l'instar de presque tous les films de Gopo, l'idée de la fraternité humaine, l'idéal de la collaboration universelle mise au service du progrès. Avec une pulsation des rythmes visuels et une frénésie chromatique évoquant le pop art et l'art psychédélique, *Șotronul* (La Marelle, 1977) de Laurențiu Sirbu est un petit essai poétique sur les charmes et la joie du jeu. *Icar* (Icaire, 1974) de Mihai Bădică fait l'éloge du geste téméraire, de la victoire sur l'inertie et la routine, tout comme *Geneza* (La Genèse, 1975), qui perd néanmoins en concision. Faisant appel aux dessins d'un graphisme incisif et d'une inquiétante intensité lyrique de Florin Pucă, *Cale lungă* (Long chemin, 1976) de Adrian Petringenaru raconte, sur un plan immédiat, un pénible voyage vers le soleil : la marche du héros sur ce chemin tortueux, jonché de pièges, guetté de périls, traversant plus d'une fois les territoires de l'absurde et du cauchemar, devient une sorte d'Odyssée pathétique et burlesque, exaspérée et sténique, où nous pouvons lire

la métaphore de la continuelle ascension de l'humanité. Toujours dans le domaine de l'essai — cette fois-ci avec un caractère poétique plus marqué — se place la suite des films inspirés de la mythologie, la culture et les coutumes populaires, des traditions de l'art folklorique. Depuis *Basm* (Conte de fées) — Virgil Mocanu, 1966 — à *În pădurea lui Ion* (Dans la forêt de Ion) — Adrian Petringenaru, 1970 —, depuis *Tîrgul de fete de pe muntele Găina* (La Foire aux jeunes filles du mont de Găina) — Angela Buzilă, 1969 — à *Marea zidire* (La Grande fondation) — Ion Truică, 1974 — l'appel à la typologie du récit merveilleux et à l'atmosphère de la légende, la reprise des motifs mythiques ancestraux attestent l'effort des animateurs roumains de dépasser le stade des simples citations et d'incorporer la suggestion folklorique en une formule expressive personnelle. C'est à cette intention qu'ont été repris aussi les matériels et les techniques artistiques traditionnels. *Brezaia* (Adrian Petringenaru, 1968) anime les pittoresques masques utilisés dans une très ancienne représentation à caractère folklorique. Dans le sillon de l'expérience amorcée par *Basm*, *În pădurea lui Ion* emprunte le répertoire de motifs figuratifs et la stylisation pleine de candeur des icônes sur verre ; en reprenant le personnage, en estompant le fantastique de légende au profit de l'élément satirique puisé dans la tradition des anecdotes populaires, *Călătoria lui Ion* (Le Voyage de Ion, 1974) garde inaltéré le hiératisme de la formule plastique.

Plus faiblement représentée au point de vue de la quantité, la seconde des grandes directions dans lesquelles évolue la production de « Anima » est constituée par le film satirique aux implications dans la réalité immédiate. Quasi absente, pendant longtemps, des préoccupations du studio, tributaire à l'anecdotique insignifiante, la satire d'actualité connaît un regain de vie grâce aux feuilletons de Matty Aslan (*D-ale organigramei* — Des déboires de l'organigramme — 1975 — 1976, *Formica*, 1975). Composés — selon le modèle des deux séries de *Pilule* de Gopo — d'une succession de miniatures ironiques, de métaphores incisives, de gags corrosifs, concis comme

expression plastique et pleins de rythme, ainsi que le sont surtout ceux de *Organigramele*, ils apportent à notre cinéma d'animation le sens si nécessaire du quotidien et s'inscrivent dans le registre, encore trop peu représenté, de la verve journalistique.

Enfin, l'animation pour les enfants est une dernière direction qui popularise les efforts du studio. Bien que les œuvres destinées tout particulièrement au public scolaire et préscolaire aient constitué et continuent à constituer une zone étendue de la production de « Anima », bien que le film pour enfants ait joui de l'attention des cinéastes de talent, nous nous trouvons encore, en ce domaine, dans la phase de l'exercice modeste. Au cours des dernières années, des tentatives plus nettes de dépasser le niveau courant ont été entreprises, avec des résultats divers, par : Nell Cobar (le feuillet *Mihaela*, 1968–1972, comprend des historiettes simplement et clairement contées, exemptes de ton moralisateur, pleines de candeur parfois); George Sibianu (*Boul și vițelul* — Le Bœuf et le veau, 1968, transforme la fable de Grigore Alexandrescu en prétexte pour un spectacle musical folâtre, du genre « opéra comique », cependant que *Prostia ome-nească* — La Sottise humaine, 1968 — est une transposition du fameux conte de Ion Creangă); Angela Buzilă (*Frunza și puiul* — La feuille et le poussin, 1970 — ne manque pas de vibration poétique); Laurențiu Sirbu (*Puiul* — Le Poussin, 1972 — apporte une note subtile de lyrisme mélancolique); Tatiana Apahideanu (*Fetița de turtă dulce* — La Fillette en pain d'épices, 1974 — anime de ces naïves et attachantes figurines que l'on peut voir dans les foires); Olimp Vărășteanu et Florin Anghelescu (le feuillet *Pic și Poc* — Pic et Poc, 1974–1975 — est une paraphrase des contes et des fables de Creangă, Perrault, Bürger, La Fontaine); Liana Petruțiu (*Punguța cu doi bani* — La petite bourse à deux sous, 1975 — a recours à de hardies stylisations graphiques); Eduard Sasu (l'épisode *Bălănel*, *Miaunel și cucul* — Blondin, le chaton et le coucou — du feuillet *Bălănel*, signé par plusieurs réalisateurs, nous offre d'amusantes parodies des personnages mythiques du cinéma, de Tarzan à Betty Boop). Autant de tentatives qui

ont comme trait d'union le caractère agréable de la leçon proposée par le cinéaste, une « adresse » que donne l'intuition des caractéristiques psychologiques propres à cet âge.

#### *Deux personnalités : Bălașa et Truică.*

Parmi les cinéastes qui se sont affirmés au cours de la dernière décade, Sabin Bălașa et Ion Truică représentent aujourd'hui des voix distinctes dans l'ensemble du cinéma d'animation roumain.

Empruntant le vocabulaire et la problématique de l'œuvre picturale de l'artiste, apportant un goût plus prononcé pour la rêverie poétique, les films de Sabin Bălașa constituent autant de tentatives dans la sphère de l'essai philosophique. *Orașul* (La Ville, 1967) est un poème lyrique chantant le pouvoir de l'homme de vaincre la terreur du néant. La métaphore centrale de *Valul* (La Vague, 1968) suggère le cycle ininterrompu de la vie. *Păsărea Phoenix* (L'Oiseau Phœnix, 1968) est une transfiguration du motif de la lutte contre l'inertie, faisant l'éloge de l'éternelle recherche en tant que source régénératrice de la force spirituelle de l'homme. *Fascinații* (Fascinations, 1969) nous parle de l'attrait toujours vif qu'exerce sur nous la soif de connaître, dans le temps et dans l'espace, dans l'univers intérieur ou dans celui extérieur. Luxuriants poèmes visuels, à l'instar des précédents essais, *Întoarcere în viitor* (Retour dans l'avenir, 1972), *Galaxie* (Galaxie, 1973), *Pelerini în timp* (Pèlerins dans le temps, 1975), *Odă* (Ode) approfondissent et portent à l'exhaustion une mythologie personnelle centrée sur quelques archétypes symboliques (l'arbre de la vie, l'oiseau Phœnix, le premier couple), un discours lyrique dont la cohérence est assurée par la récurrence des mêmes motifs (l'idée du temps, la dialectique passé-présent-futur, le perpétuel devenir, la destinée cosmique de l'homme, le rêve et la réalité, l'amour, la maternité), un style plastique qui repose sur une nouvelle et subtile élaboration des suggestions du surréalisme (les accords de bleu-blanc si chers au cinéaste semblent détachés de la palette de Magritte), une technique rhétorique basée sur des associations et des transferts métaphoriques en chaîne (fréquente est surtout la métaphore de l'homme métamorphosé en arbre et en oiseau).

Oscillant entre l'invention spécifique-ment cinématographique et l'animation des compositions picturales, entre la réflexion philosophique d'une certaine gravité et le rhétorisme, entre spontané et laborieux, entre style et manière, l'expérience de Bălașa est celle d'un cinéaste possédé par la fièvre des recherches. Par ce qu'elle renferme de vraiment précieux, elle signifie pour notre cinéma d'animation, trop souvent enclin à se contenter de ses acquis, la découverte d'un nouvel horizon expressif.

La délicatesse de l'invention poétique de Ion Truică s'était révélée déjà avec *Pe un perete* (Sur un mur, 1970) où dans la séquence finale, composée comme un ballet des formes et des couleurs, les héros — des amoureux qui se sont retrouvés après avoir surmonté toutes sortes d'obstacles — se détachent du mur où ils avaient été dessinés, s'échappent de l'univers où ils avaient été captifs, pour s'élever dans un envol au-dessus d'une ville magique. Le raffinement plastique et le sens du rythme s'étaient fait jour déjà dans *Vînătoare* (La Chasse, 1971) où il y a une géométrique « danse des papillons ». Ces qualités se conjuguent avec une plus grande fermeté dans *Carnavalul* (Le Carnaval, 1972), *Marea Zidire* et *Hidalgo* (1975), tous les trois des interprétations de motifs littéraires (*La Petite fille aux allumettes*, la légende roumaine de la fondation du monastère d'Argeș, *Don Quichotte*). À la différence des œuvres antérieures, ces

films ont de l'atmosphère. *Carnavalul* transpose le conte d'Andersen dans un climat tour à tour mélancolique, féérique, inquiétant ; la silhouette tremblante, tel un vacillement de flamme, de la petite fille avançant sur le champ couvert de neige reste l'une des rares images de notre cinéma d'animation où l'émotion naît de la tension de la ligne, de son expressivité tragique, dirions-nous. *Marea zidire* reprend l'histoire du « maître Manole » (figure légendaire du folklore roumain, d'un maçon qui pour édifier un monastère a dû sacrifier sa femme en l'emmurant toute vivante) dans la tonalité solennelle de la ballade, mettant l'accent sur la poésie tragique renfermée dans le mythe populaire ; l'originalité d'expression du film est due en égale mesure au hiératisme du dessin, à la grâce et à la pureté de la tache de couleur (animant le fond, dont la facture évoque le bois et dont le chromatisme suggère la glaise), l'animation aux effets sobres, conçue pour étayer l'ascétisme du dessin. Avec une autonomie plus marquée par rapport à la source littéraire, partant de quelques motifs du roman, pour y broder une multitude de métaphores destinées à exprimer la noblesse de l'idéal humaniste incarné par « Don Quichotte », *Hidalgo* confirme une fois de plus non seulement la capacité du cinéaste de créer une atmosphère mais aussi les autres traits essentiels de son discours poétique : le penchant pour le mythe, la densité du langage figuré, la transparence du lyrisme.

<sup>1</sup> *Filmul de animație : repere pe traiectoria unei evoluții*, in *Cinematograful românesc contemporan, 1949—1975*, Bucarest, 1976, p. 105.

<sup>2</sup> *Fascinația cinematografului*, Bucarest, 1973, p. 144—145.

<sup>3</sup> *Films-pitules*, in *Cinéma*, 1966, n° 5, (édition spéciale), p. 3.

<sup>4</sup> *Storia del cinema d'animazione*, Torino, 1974, p. 249.